

lance, le « change ». Des âmes flottantes, des esprits fluides, qui donnent le spectacle d'un incessant va-et-vient; fidèles ou infidèles, tous changent ou rêvent de changer ou feignent de changer.

La première pièce, *Mélite*, est l'histoire d'une suite de changements :

Tircis passe de l'agnosticisme sentimental à la fidélité pour Mélite;

Mélite passe d'Eraste à Tircis;

Philandre passe de Cloris à Mélite;

Eraste passe de Mélite à Cloris;

et Mélite en a fait bien d'autres :

Damon lui plut jadis, Aristandre et Gêronte;
Eraste après deux ans n'y voit pas mieux son conte;
Elle l'a trouvé bon seulement pour huit jours;
Philandre est aujourd'hui l'objet de ses amours,
Et peut-être déjà (*tant elle aime le change!*)
Quelque autre nouveauté le supplante et nous venge.
Ce n'est qu'une coquette avec tous ses attraits;
Sa langue avec son cœur ne s'accorde jamais;
Les infidélités font ses jeux ordinaires...

(III, 4.)

La Célidée de la *Galerie du Palais* a le cœur incertain, ce qui le touche n'a pas de poids, ce n'est « Qu'un mouvement léger qui passe en moins d'un jour »; d'un amant qui ne lui offre que des perfections, elle est déjà lasse; non pas qu'un autre l'attire davantage; simplement, l'immobilité ne lui est pas naturelle :

Mon cœur a de la peine à demeurer constant.

Une chiquenaude suffirait, et elle romprait les amarres pour le plaisir de la dérive :

Plût aux Dieux que son change autorisât le mien...
O Dieux, si je pouvais changer sans infamie...

(II, 6.)

Ainsi chacun s'amuse à « courir au change »; les plus fidèles en prennent le chemin par feinte ou par dépit; mais si toutes ces premières comédies sont les pièces de l'inconstance, il y en a une qui les surpasse, c'est *La Place royale*,

dominée par deux types d'inconstants, Phylis, l'inconstante par indifférence, et Alidor, l'inconstant par goût de la liberté.

C'est Phylis qui fait l'ouverture de la comédie, dans un débat avec Angélique la fidèle, qui pourtant finira par tomber elle aussi dans le « change », mais par dépit et dégoût de l'inconstance des autres.

Pour moi, déclare Phylis, j'aime un chacun...
Le premier qui m'en conte a de quoi m'engager...
Tout le monde me plaît, et rien ne m'importune.
De mille que je rends l'un de l'autre jaloux,
Mon cœur n'est à pas un et se promet à tous...

C'est le moyen de n'être qu'à soi, de ne dépendre de personne et de ne pas souffrir; elle fait de l'amour une sorte de ballon libre, dégagé de tout lien avec un être particulier; bien entendu, elle le vide de toute substance, mais elle n'en a cure puisqu'elle ne se soucie que d'être indifférente et incertaine, c'est-à-dire apte à aimer n'importe qui; quand on n'aime personne, on aime tout le monde : si quelque inconnu l'obtient de ses parents :

Ne crois pas que j'en tombe en profonde tristesse;
Il aura quelques traits de tant que je chéris,
Et je puis avec joie accepter tous maris.

(I, 1.)

Dans ce monde où rien n'a de solidité, l'arbitraire et le fortuit font la seule sagesse, qui « n'accroissent que mieux *notre instabilité* ».

Phylis vagabonde légèrement à travers les cinq actes de la comédie, toujours fidèle à son inconstance, souriante, moqueuse et prête à tout, monnayant son petit catéchisme et l'appliquant sans défaillance. Cet *Hylas féminin* nous rappelle les inconstants de la pastorale et, parmi eux, avec moins de férocité et de noirceur, la Corisca du *Pastor fido*.

Elle a dans *La Place royale* un pendant en la personne d'Alidor, le vrai centre de la pièce, l'« amoureux extravagant »; il y a en lui, d'emblée, du paradoxe; vrai cornélien, il le soutient jusqu'au bout, rudement, rigidement, au risque de se meurtrir et de faire déjà autour de lui ce vide irrespirable qui sera plus tard le seul air où tant de personnages cornéliens pourront respirer à l'aise.

Alidor s'adonne au change, non point par indifférence ou lassitude ou simple goût du mouvement, mais par amour, parce que cet amour fait de lui un asservi, pour s'affirmer orgueilleusement contre son amour. « Comptes-tu mon esprit entre les ordinaires ? » répond-il à son ami Cléandre, très étonné de voir un amant malheureux d'être trop aimé :

Penses-tu qu'il s'arrête aux sentiments vulgaires ?
 Les règles que je suis ont un air tout divers :
 Je veux la liberté dans le milieu des fers.
 Il ne faut point servir d'objet qui nous possède;
 Il ne faut point nourrir d'amour qui ne nous cède;
 Je le hais, s'il me force; et quand j'aime, je veux
 Que de ma volonté dépendent tous mes vœux,
 Que mon feu m'obéisse au lieu de me contraindre,
 Que je puisse à mon gré l'enflammer et l'éteindre,
 Et toujours en état de disposer de moi,
 Donner quand il me plaît et retirer ma foi.
 Pour vivre de la sorte, Angélique est trop belle;
 Mes pensers ne sauraient m'entretenir que d'elle;
 Je sens de ses regards mes plaisirs se borner;
 Mes pas d'autre côté n'oseraient se tourner;
 Et de tous mes soucis la liberté bannie
 Me soumet en esclave à trop de tyrannie.
 J'ai honte de souffrir les maux dont je me plains,
 Et d'éprouver ses yeux plus forts que mes desseins.
 Je n'ai que trop languï sous de si rudes gênes :
 A tel prix que ce soit, il faut rompre mes chaînes...

(I, 4.)

On voit se dessiner ici une position qui, en évoluant et en s'étoffant, deviendra essentielle au personnage cornélien : l'affirmation de l'être libre et souverain dans sa solitude, le besoin ravageant de disposer de soi, de « vivre à soi »⁹. Chez Alidor, la postulation de liberté est associée à la hantise de l'instabilité de toute une part de notre être liée au temps « qui change tout » ; aussi est-il urgent, pour être soi-même, de rompre avec cette part muable; cette rupture emporte avec elle les valeurs de cœur et de tendresse, trop marquées par l'inconstance de l'humeur :

... aucun me peut-il dire
 Si je pourrai l'aimer jusqu'à ce qu'elle expire ?
 Du temps, qui change tout, les révolutions
 Ne changent-elles pas nos résolutions ?
 Est-ce une humeur égale et ferme que la nôtre ?
 N'a-t-on point d'autres goûts en un âge qu'en l'autre ?

Voilà ce farouche Alidor, probablement sans le savoir, dans le sillage d'une philosophie montaignienne.

Ainsi centrée sur ces deux inconstants de forte trempe, on pense bien que *La Place royale* va faire triompher le change; c'est un véritable carrousel, où les cœurs se prennent et se laissent, où les flammes s'échangent comme des billets de loterie; tous les personnages, entraînés par la contagion, se jettent dans l'inconstance; il n'est personne qui ait à la fin la figure et le cœur qu'il avait au début, et qui souvent n'en ait changé plusieurs fois en cours de route.

Alidor, qui a feint le détachement pour détacher de lui son amante, puis a simulé un retour d'amour pour la regagner, puis l'a rebutée à nouveau, se laisse enfin reprendre, soudain sincère, mais trop tard : Angélique, dégrisée et bien guérie, lui tourne le dos et se jette dans un cloître; tandis qu'un ultime revirement fait voir un Alidor heureux de sa libération et renvoyé à lui-même :

Je suis libre à présent qu'elle est désabusée.
 Et je ne l'abusais que pour le devenir...
 Je cesse d'espérer et commence de vivre;
 Je vis dorénavant, puisque je vis à moi...
 C'est de moi seulement que je prendrai la loi.

Telle est la résolution qu'il prend à la dernière scène, seul sur le théâtre, significativement seul. Et si d'autres beautés se présentent sur son chemin, il sait quelle conduite tenir : il a appris, cinq actes durant, à feindre et à dissimuler, il continuera :

Nous feindrons toutefois, pour nous donner carrière,
 Et pour mieux déguiser nous en prendrons un peu.
 Mais nous saurons toujours rebrousser en arrière,
 Et quand il nous plaira nous retirer du jeu...

Une fois de plus, dans cette scène comme dans toutes ces premières comédies, l'inconstance est liée à la « feinte » et au déguisement sentimental, à un effort général pour paraître autre qu'on n'est. Le *Menteur*, quelques années plus tard, présentera, dans le prolongement de la ligne d'Alidor, un type d'« imposteur » charmant qu'une imagination sans contrôle, jointe à une profonde incertitude sur soi-

même, porte à se donner toujours, comme malgré lui, pour celui qu'il n'est pas. Mais quand on ne sait pas soi-même qui on est, celui qu'on croit être, ou qu'on donne pour vrai, n'a pas moins de droits à l'existence; de sorte que le mensonge cesse d'être une tromperie et que le « menteur » cesse d'être odieux.

Hors du « change ».

Supposons le schéma suivant :

Cléandre, amant d'Angélique, feint d'aimer Phylis; celle-ci, d'abord éprise de Doraste, le quitte aussitôt pour Cléandre, qui offre un meilleur parti; Cléandre se prend à son jeu, incline vers Phylis, puis regrette Angélique, de nouveau penche vers elle; Doraste, de son côté, amoureux de Phylis, feint d'aimer Angélique pour donner de la jalousie à Cléandre, le ramener vers Angélique et lui reprendre Phylis; dépit de Phylis, qui veut bien quitter, mais non pas qu'on la quitte; Cléandre continue à osciller tantôt vers Phylis, tantôt vers Angélique, avec une secrète préférence pour celle-ci, etc.

Tout le monde croira reconnaître là le schéma type d'une comédie de Corneille telle qu'il en faisait au début de sa carrière; or, c'est la donnée de son *Tite et Bérénice*, une fois transposés les noms de Tite, Bérénice, Domitie et Domitian dans les noms de comédie Cléandre, Angélique, Phylis et Doraste. Le « change » continue d'y sévir, et les alternances du cœur impérial, de ce Tite qui aime Bérénice, mais non pas au point de ne pouvoir aimer la rivale que Corneille lui donne :

*Malgré les vœux flottants de mon âme inégale,
Je veux l'aimer, je l'aime...*

Le Titus de Racine ne « flotte » jamais; son cœur est toujours égal, et sa décision prise dès le début; ses hésitations ne viennent que de la douleur qui le suffoque, elles ne sont dues qu'à la distance, qu'il n'eût jamais imaginée si grande, entre la décision prise et la décision exécutée. Le Tite de Corneille, « âme inégale », âme changeante, est le héros de l'irrésolution, de l'oscillation, du va-et-vient, d'une femme

à une autre femme, du dedans au dehors, d'une décision à une autre. C'est encore, chez lui et chez Domitie, la persistance du « change » des premières comédies. On pourrait le déceler aussi dans *Sertorius*, où Aristie s'offre alternativement à Sertorius, à Pompée, à Sertorius, où Sertorius lui-même, bien qu'amoureux, pratique l'inconstance à volonté :

Dites que vous l'aimez, et je ne l'aime plus.

Ou dans *Sophonisbe*, qui voit la princesse de Carthage passer de Massinisse à Syphax, puis de Syphax à Massinisse, et de nouveau, mais ce n'est qu'une velléité, à Syphax pour ne se donner enfin qu'à elle-même.

Toutefois l'exemple de Sophonisbe oblige à reposer la question; son inconstance n'est plus l'inconstance des comédies; les motifs et les desseins ne sont plus les mêmes; un autre élément intervient, qui en renverse la signification.

... D'aujourd'hui
Puisqu'il porte des fers, je ne suis plus à lui...
... je suis toute à moi-même.
(III, 4.)

Toute ma passion est pour ma liberté,
Et toute mon horreur pour la captivité.
(III, 6.)

Je sais ce que je suis et ce que je dois faire,
Et prends pour seul objet ma gloire à satisfaire.
(III, 5.)

Leur bassesse aujourd'hui de tous deux me dégage,
Et n'étant plus qu'à moi, je meurs toute à Carthage.
(V, 7.)

Sophonisbe ne change d'époux que pour prendre un appui contre l'esclavage et les Romains, c'est-à-dire contre ce qui l'enlève à elle-même; elle abandonne les vaincus, non parce qu'ils sont vaincus, mais parce qu'ils sont l'image des oscillations du sort, de son « flux et reflux », de ce qui se révèle incapable de la conserver à elle-même; elle n'est inconstante qu'au profit du seul principe constant parmi tant d'hommes et d'événements changeants : sa « gloire », qui se confond avec sa liberté, sa souveraineté sur les événements et sur son destin.

Corneille a tourné le dos à l'amour parce qu'il s'est détourné du cœur, domaine du muable, champ de l'instabilité et du « je ne sais quoi ». « On ne doit jamais aimer en un point qu'on ne puisse n'aimer pas; ... si on en vient jusque-là, c'est une tyrannie dont il faut secouer le joug », écrivait-il dans la dédicace de *La Place royale*; Alidor laissait pressentir ce renversement : rompant avec tout ce qui change, on le voyait déjà à la recherche de quelque chose qui ne change pas; ses zigzags menaient à une ligne droite; le personnage de l'inconstant par volonté d'être libre dessinait la première esquisse de ce personnage qui devait dominer le théâtre de Corneille, de Médée à Domitie, d'Emilie à Sophonisbe, de la sanglante Cléopâtre de *Rodogune* à l'Aristie de *Sertorius* ou au Grimoald de *Pertharite*, rigide, inaltérable, tout d'une pièce, — à l'opposé du personnage baroque.

« *Je suis toujours moi-même* et mon cœur n'est point autre », proclame la farouche Emilie, l'« inhumaine » Emilie, au nom de toutes ses compagnes, de tous ceux qui ne se préoccupent de rien d'autre que d'assurer leur unité, la dureté de leur être autour du noyau immuable de leur « gloire », de l'affirmation solitaire et véhémement d'un moi autonome : ce bel orgueil qu'ils nomment devoir — même si le devoir est de tuer, de haïr, de mentir —, parce qu'il est le roc durable qui résiste au flux de l'inconstance :

« Je l'aimai par devoir, ce devoir dure encore », dit Pauline dans *Polyeucte*.

On se trouve ainsi en présence de ce héros cornélien qui parfois nous agace un peu par le tapage qu'il mène autour de lui-même; il faut comprendre qu'il vient de surmonter une tentation d'autant plus périlleuse qu'elle était alors parée de toutes les séductions : il s'est soustrait à l'action de l'âme versatile et volatile qu'il portait en lui; que son triomphe soit un peu bruyant, on le lui pardonne d'autant mieux qu'on sait que l'excès chez lui est, dans tous les domaines, le niveau normal.

Tout se passe comme si Corneille, après une première plongée dans l'univers trop mobile du Baroque, avait éprouvé le besoin d'un violent coup de barre qui le mit à l'abri des sortilèges de l'instabilité; ayant trop goûté à ce qui lui parut un poison, il n'eut plus de cesse qu'il n'eût trouvé le contre-poison; de sorte qu'à partir du « change »

il s'évertue à construire un homme qui échappe au « change »; il s'en échappe, mais comme un naufragé suspendu au-dessus du courant. On s'explique mieux ainsi la tension, la violence soutenue, la frénésie poussée jusqu'au paradoxe, la surenchère de férocité ou de dépassement qui animent furieusement ces héros de l'inaltérable.

Un drame du triomphe.

Une parenthèse : on peut voir là une des raisons qui amenèrent Corneille à abandonner, ou à paraître abandonner, la comédie pour la « tragédie », c'est-à-dire pour un théâtre dont le personnel est royal. Sitôt qu'il se dirigeait vers un théâtre de l'orgueil, du pouvoir illimité conçu comme une libre domination sur le monde et une libre disposition de soi-même et des autres, il lui fallait des rois, les rois de l'absolutisme contemporain, ceux qui pouvaient tout :

Un roi doit pouvoir tout, et je ne suis pas roi.
S'il ne m'est pas permis de *disposer de moi*.

(Ces vers où s'exprime le *devoir* de la toute-puissance se répètent, identiques, dans *Pertharite* et dans *Sophonisbe*.) Ce pouvoir, auquel chacun « aspire », les empereurs de Corneille, Auguste et Tite, en éprouvent en revanche toute la vanité, eux qui n'ont plus rien où aspirer; illusion et désenchantement; « La vie est peu de chose... » du haut de ce trône d'où Auguste « aspire à descendre ».

Tragédie? Il faudrait plutôt dire, comme Corneille le fait quelquefois, tragi-comédie ou comédie héroïque; ni les héros ni le climat de ces pièces ne sont vraiment tragiques; le tragique impose à l'homme une limite et le broie sous une force inéluctable; le héros cornélien ne connaît aucune limite, il peut tout, non seulement sur lui-même et sur les autres, mais sur l'événement, sur le destin; la mort elle-même est au pouvoir du héros, comme un instrument de sa liberté. Du reste, ce n'est pas souvent que Corneille fait appel à la mort pour dénouer ses drames, qui se terminent dans l'éclat et le triomphe; bien loin de conduire ses personnages à cette situation sans issue où vivre est impossible, il